

Міністерство освіти і науки України  
Житомирський державний університет імені Івана Франка

**ЖИТОМИР**  
**«Полісся»**  
**2013**



A. Zerkov

Галина СОБОЛЕВСЬКА

ЧЕХОВ -  
ОПОВІДАЧ І ДРАМАТУРГ.  
ПОПЕРЕДНИКИ ТА НАСЛІДУВАЧІ



ЖИТОМИР  
«Полісся»  
2013

УДК 821.161.1: 82.2 «19/20»  
ББК 83.3 (2 рос) 1  
С-54

*Надруковано за ухвалою Вченої ради  
Житомирського державного університету ім. І. Франка  
(протокол № 10 від 27 травня 2011 року)*

***Рецензенти:***

**Петро Васильович Білоус,**  
*доктор філологічних наук, професор.*  
**Володимир Олегович Єршов,**  
*доктор філологічних наук, професор.*  
**Луїза Костянтинівна Оляндер,**  
*доктор філологічних наук, професор.*

Г. І. Соболевська. Чехов — оповідач та драматург. Попередники та наслідувачі. Наукове видання. — Житомир : Вид-во «Полісся», 2013. — 242 с.

У збірнику розглядається динаміка жанрових форм у творчості А. П. Чехова на широкому тлі літературного контексту доби. Своєрідність наукового дослідження полягає у порівняльному аналізі чеховських оповідальних і драматургічних жанрів, що створює цілісне, синтезуюче сприйняття художньої індивідуальності письменника. У низці статей чеховські жанри розглядаються не як типологічно сталі, а у процесі їх руху: від збірників-циклів через романні пошуки до повісті; від одноактних етюдів до драми крупної форми. Одночасно висвітлюється діалектика міжродових зв'язків (епос-драма) у творчості А. П. Чехова.

Книга призначена для спеціалістів-філологів, студентів, аспірантів: всіх, хто цікавиться російською та зарубіжною літературою.

© Г. Соболевська, 2013.

## ЗМІСТ

### **А. П. Чехов – прозаїк Попередники та наслідувачі Проблеми поетики та жанру**

#### Частина перша

Проблема цикла в русской прозе конца XIX века. <i>Статья первая</i>	9
Особенности циклизации в прозе А. П. Чехова. Сборник-цикл «Хмурые люди». <i>Статья вторая</i>	22
К вопросу о жанровой природе повести А. П. Чехова «Степь».	38
Место романного замысла в жанровых исканиях А. П. Чехова.	54
О жанровой специфике художественного времени в поздних рассказах А. П. Чехова.	74
Проблема типології інтелектуально-ідеологічного роману І. С. Тургенєва.	96
Н. С. Лесков. «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе».	102
Жанрова своєрідність ліричного оповідання І. О. Буніна «Легке дихання».	114

### **Драматургічне новаторство А. П. Чехова**

#### Частина друга

Епізодія драми: від О. М. Островського до А. П. Чехова.	131
Принципи епізодії драми у творчості А. П. Чехова.	142

Динаміка оповідальних та драматургічних форм у творчості А. П. Чехова.	150
До питання про динаміку жанрових інтерпретацій п'єс А. П. Чехова.	158
Змістоутворююча роль хронотопу у п'єсах А. П. Чехова («Три сестри»).	166
П'єса «Лишак» як літературно-сценічний експеримент А. П. Чехова.	178
Место драматических «переделок» в жанровой эволюции А. П. Чехова.	183

### **«Фантазії у російському дусі на англійські теми»**

#### **Частина третя**

Особливості драматургічного методу Бернарда Шоу («Пігмаліон»).	209
Своєрідність поезики ліричної замальовки Джеймса Джойса «Джакомо Джойс».	220
«Російська тема» у романі Дж. М. Кутзее «Осінь у Петербурзі».	232



## ЕПІЗАЦІЯ ДРАМИ: ВІД О. М. ОСТРОВСЬКОГО ДО А. П. ЧЕХОВА

Процес епізації драми починається з часу її виникнення. Одночасно з арістотелівською і паралельно з нею розвивалася епізована драма [1, с. 10]. Історія світової літератури знає періоди, коли процес цей ставав особливо інтенсивним і наочним. Розквіт російської драми припадає на другу половину XIX століття, на добу панування прози у літературі. Драматургія в цей час зазнала могутнього впливу оповідальних жанрів, що багато у чому визначило особливості її поетики. Відбувається епохальний процес прозаїзації, епізації драми.

Питання про епізацію російської драми другої половини XIX століття, як правило, розглядається дослідниками епізодично, і йдеться переважно не про закономірний процес у літературно-театральному розвитку, а про окремі явища у драматургічній творчості І. С. Тургенєва, О. М. Островського, А. П. Чехова. Зазвичай проблема впливу епосу на драму розглядається в основному в її змістовному аспекті: проблема «маленької людини» в одноактних п'єсах І. С. Тургенєва (вплив жанру фізіологічного нарису), або епічний розмах зображення народного життя у п'єсах О. М. Островського (вплив традицій романного жанру і фольклору тощо). Хоча окремі цікаві спостереження дослідників російської драми стосуються і проблеми художніх засобів її епізації (В. Е. Халізов, Л. М. Лотман, М. В. Теплінський, З. С. Паперний та ін.).

Метою статті є аналіз саме процесу епізації російської драми на таких важливих його етапах, як творчість О. М. Островського та А. П. Чехова. При цьому на перший план висувається проблема поетики епізованої драми. Ця мета досягається вирішенням таких задач:

- виявленням художніх функцій побутового фону та персонажів побутового фону у п'єсах О. М. Островського;
- аналізом своєрідності хронотопу та ролі позасценічних персонажів у п'єсах О. М. Островського;

– розкриттям ролі пейзажу у драмах О. М. Островського та А. П. Чехова, його зв'язку із символічними образами та мотивами у творах письменників.

Творець російського національного театру О. М. Островський виступав переважно драматургом епічного складу. Задовго до Л. М. Толстого та А. П. Чехова він по-своєму почав збагачувати драматичну структуру досвідом прози, досвідом епічних жанрів. Тому О. М. Островський багато в чому став предтечею драматургічної техніки А. П. Чехова, який свідомо прагнув «поставити драму на літературну основу», тобто оновити її досвідом прози. Створюючи новий тип драматургії, «п'єси життя», за визначенням М. О. Добролюбова, О. М. Островський прагнув поєднати гостроту драматичних колізій з епічною широтою осмислення життєвих процесів і проблем.

Уже давно помічено, що в його п'єсах нібито всупереч родовим якостям драми дія розгортається повільно, неспішно, себто в оповідальному плані, немає складних інтриг, зав'язка розтягнута на два акти, розв'язка часто подвійна, характери вкрай буденні, розмови не піднімаються вище побутових інтересів, тобто принцип розвитку драматичної дії в О. М. Островського близький до прозового. Драматург добре розумів, що в тодішньому світі життя складається з непомітних, зовнішньо нічим не примітних подій і фактів. Розуміючи життя таким чином. О. М. Островський передусь драматургії А. П. Чехова, у якій принципово виключається все зовнішньо ефектне і значне.

Уже в перших п'єсах О. М. Островського процес епізації драми виявився у посиленому інтересі автора до побутового фону. Цьому слугувала незвична композиція п'єс, що допускала появу багаточисельних сцен, які не були зв'язані інтригою. У комедії «Свої люди – сочтёмся!» (1849) в кожному з чотирьох актів є сцени, які добре розкривають комізм зображуваного життя, але не рухають дію уперед. Таких сцен дуже багато, більше половини від загального числа. Деякі з таких самодостатніх побутових сцен великі за обсягом і значні за своїм змістом.

У п'єсах О. М. Островського критики знаходили багато «зайвих» персонажів, які не були зв'язані з основним конфліктом та інтригою. Однак ці «зайві» персонажі необхідні драматургу для створення побутового фону, виникло навіть відповідне



визначення – «фігури побутового фону». Із приводу появи подібних героїв О. М. Островського звинувачували у порушенні драматургічних законів: у його п'єсах немає єдності дії, композиційної єдності, замість чітко побудованого сюжету – шматок життя. У змалюванні фігур побутового фону виразно виявилось новаторство О. М. Островського-драматурга. Те, що сучасникам може уявлятися недоліком, «невмінням», часто обертається пошуком нових шляхів у мистецтві.

Із першого погляду, у п'єсі «Гроза» немає стрункої композиційної основи, там багато «зайвих» дієвих осіб, тобто умови «зразкової», або, за висловом самого О. М. Островського, «французької» драми порушені самим наочним образом. Протягом усієї п'єси головна героїня вступає в діалог тільки з чотирма персонажами з дванадцяти, що вказані драматургом у переліку діючих осіб, Катерина вступає у спілкування тільки з Борисом і трьома Кабановими – Тихоном, Варварою і Марфою Ігнатіївною. З усіма іншими вона не обмовляється жодним словом, а з деякими з них навіть не зустрічається жодного разу. Тобто більшість персонажів для розвитку сюжету п'єси – зайві, і серед них такі значні, як Дикой, Кулігін, Кудряш, Феклуша. Такі «зайві» персонажі, як Дикой і Кулігін, не маючи ніякого відношення до подій у домі Кабанових, виводять сімейний конфлікт за межі приватної історії, надаючи йому епічного характеру.

Сутність будь-якого драматичного твору визначає конфлікт. Від природи конфлікту і засобів його розв'язання залежить жанрова та стилістична забарвленість твору і масштаб образів героїв. Якщо трактувати конфлікт «Грози» як сімейно-побутовий, тоді незрозуміла назва п'єси, тоді незрозуміло навіщо у ній образи Дикого, Кулігіна, Кудряша, Феклуши та ін., тоді незрозуміла фольклорна стилізація образу героїні та всього життєвого укладу Калінова. Усі ці моменти зв'язуються в єдине ціле і набувають сенсу у випадку визначення конфлікту як історичного, епохального. У конфлікті стикаються дві епохи: домостроївська патріархальна та буржуазна, що приносить пробудження почуття особистості. О. М. Островський епізує конфлікт «Грози», подаючи його більш узагальнено, умовно-символічно ніж в інших своїх п'єсах. Недарма О. О. Блок вважав «Грозу» великою символічною драмою.

Народній стихії, народному началу тісно у застарілих формах життя, звідси «грозові», бунтарські мотиви у творі. Народне начало втілене в народних характерах (Катерина, Кулігін, Кудряш) та в образах російської природи (Волга, гроза). О. М. Островський уперше в російській драматургії вводить пейзаж у драму, це ще один із засобів її епізації. Образи природи вносять у п'єсу філософсько-символічне начало.

О. М. Островський стає предтечею А. П. Чехова як драматург, що створює у своїх п'єсах наскрізні образно-символічні мотиви. У таких п'єсах, як «Гроза» (1859), «Ліс» (1870) центральний поетичний образ визначає розвиток сюжету, забарвлює всю атмосферу твору. Гроза у п'єсі О. М. Островського – багатозначний образ, що постає у різних значеннях. Це грізна стихія, удари грому, під час яких Катерина зізнається чоловікові у зраді і від якої самоучка-винахідник пропонує захищатися «громовими відводами». Це і грізна сила Кабанихи, і та душевна буря, яку переживає героїня. Героїня і гроза нібито рухаються назустріч одне одному. Упевненість героїні: «Я умру скоро», пророцтво божевільної барині, вигуки перехожих: «Эта гроза даром не пройдет <...>. Либо уж убьет кого-нибудь, либо дом сгорит» [2, с. 256] – створюють похмуру, тривожну атмосферу, що провіщає неминучу смертельну розв'язку. За таким саме принципом будується п'єса «Ліс».

А. П. Чехов уперше спробував побудувати п'єсу з наскрізним образно-символічним мотивом, працюючи над комедією «Лишак» (1889), але в ранньому творі це зроблено драматургом ще недостатньо послідовно, тоді як зрілі п'єси, починаючи з «Чайки» (1896), дійсно виростають з одного образного зерна.

Одним із найголовніших героїв п'єси стає Волга – вільна і непокірна ріка. «Природа прямо включена до сюжету як один з найважливіших елементів» [3, с. 93]. З образами природи пов'язані і особливості хронотопу «Грози». Драма, як відомо, тяжіє до замкнених у просторі і часі картин. «Епос максимально вільний у зображенні простору і часу, аж ніяк не обмежений об'ємом тексту і, найголовніше, вільний використовувати арсенал літературних засобів зображення у його повному обсязі» [4, с. 40].

Ось чому для епізації драми особливе значення мають категорії простору і часу.

У жодній із попередніх п'єс драматурга російське життя не було ще показане так широко, як у «Грозі». Дія у п'єсі не замкнена у межах одного дому або однієї родини. Воно нібито розчинене, винесене на загальний огляд – на бульвар, на набережну. Із п'яти актів п'єси тільки в одному дія відбувається у домі Кабанових. В авторській ремарці до п'єси сказано, що дія відбувається у місті Калинові, на березі Волги. Дійсний сенс ремарки розкривається тільки у фіналі п'єси. Драма Катерини відбувається на очах міста. На людях героїня зізнається чоловікові у зраді. Люди бачили, як кинулася вона з обриву у Волгу. «Кулігін з народом», як сказано у ремарці, несуть Катерину, коли її, мертву, витягли з річки.

Місто Калинов схоже на казкове сонне або мертве царство, де вірять у те, що «Литва на нас с неба упала». У першій дії странниця Феклуша говорить: «В обетованной земле живете!» Уявлення калінівців про оточуючий світ цілком казкові: є такі країни, де «салтаны землѣй правят», є країни, де «люди с песьими головами». Художній простір п'єси епічно розширюється завдяки наскрізному мотиву Москви (для Феклуші Москва – місто гріховне, де «все гульбища да игрища», для Бориса Москва пов'язана зі спогадами про щасливе життя з батьками та сестрою, для Тихона – місце, де можна погуляти на волі).

Драматург розширює художній простір п'єси не тільки виходячи за межі провінції до столиці, але й до кордонів російської держави: Дикой відправляє Бориса після каяття Катерини у Сибір, на китайський кордон, у «Тяхту». Епізується художній простір і за рахунок казково-фольклорних оповідей Феклуші.

Негативні персонажі у «Грозі» висвітлено як статичні, позбавлені розвитку, їхня просторово-часова зона вузька і нерухома. На цьому фоні особливо знаменним стає прагнення Катерини вирватися із замкненого простору. Протягом п'єси героїню супроводжує мотив польоту, швидкої їзди. Вона мріє літати, як птах, їй сняться сни про політ. «Отчего люди не летают! <...> отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица <...>. Вот так бы разбежалась, подняла руки и

полетела» [2, с. 221]. Катерина несе у собі творче, рушійне начало, яке породжено потребами нового часу. Дім Кабанової стає для Катерини чужим, ворожим, це символ тісної клітки, у якій їй – вільному птаху – не вижити. Всі герої п'єси так чи інакше примірюються із тим вузьким простором, на якому вони вимушені існувати, всі – крім Катерини.

Однак весь цей рух, яким О. М. Островський оточив і охарактеризував героїню, не має визначеної мети. Іноді поривання Катерини у невідомий і ваблячий простір прямо виявляють небезпеку, яка в них ховається. По Волзі Катерина спускалася, не знаючи куди; простір, що відкривається з високого берега Волги, вабить її кинутися вниз, щоб випробувати свою здатність літати. Це поривання (у першому акті), що так налякало Варвару, провіщає той свідомий рух, який робить Катерина у фіналі п'єси, обриваючи таким чином своє життя, відмовляючись повернутися у дім – в'язницю.

У художньому просторі п'єси важлива антиномія – дім-в'язниця і волзький простір. У «Грозі» чітко позначена просторова вертикаль: космос (кулігінські «открылась бездна звёзд полна», «комета», «северное сияние») – зтягнуте хмарами небо – гора (високий волзький берег) – дім Кабанових – рівчак (місце побачень Катерини й Бориса) – омут. Убиваючий простір (високий берег – дім – рівчак – каплиця – арка) підкреслює наростання трагічної колізії. Художній простір у «Грозі» є засобом характеристики героїв – обмеженість у просторі відповідає духовній обмеженості. Марфа Ігнатіївна зрослася з домом-в'язницею, а Катерина – з широким вільним простором, якому вона належить духовно, етично: він необхідний героїні для польоту, для втечі з неволі, для принародного соборного каяття.

Думка про щастя асоціюється у свідомості Катерини з широкою вільною Волгою, із птицею-трійкою. Двічі вона спробувала надати своєму прагненню у даль простору форму практичного вчинку. Вона просить від'їжджаючого до Москви Тихона взяти її з собою, а потім із подібним проханням звертається до Бориса, що від'їжджає до Сибіру. Однак Катерина нікому не потрібна, вона душевно безпритульна. Адже з пошуків близької рідної душі і народилося її кохання.

У чеховських п'єсах, починаючи з «Іванова» (1889), виявляється схожа символічна закономірність – простір життя героїв, що звужується, співвідноситься з їх похованими надіями. Традиційно у російській літературі воля і простір вважалися благом для людини, а поняття туги пов'язувалося з тісністю, позбавленням людини простору.

Не менш важливим є у «Грозі» і своєрідне використання категорії часу. Для старого патріархального світу нема нічого страшнішого за швидкий біг часу, з яким пов'язані зміни у житті. Прийшла нова доба, і ознака нової буржуазної доби – мотив залізниці, який є знаковим для всієї російської літератури другої половини XIX століття, від О. М. Некрасова до А. П. Чехова. У А. П. Чехова у «Вишневому саду», як і в «Грозі» О. М. Островського, залізниця, яка повинна пройти крізь садибу Раневської, є ознакою нової епохи. «Так вот старина-то и выводится», – скаржиться Кабаніха. Невипадково у п'єсі неодноразово виникає тема часу і найчастіше в діалогах Кабанової і Феклуши. «Умаление времени», яким странниця лякає калиновців, є симптомом всесвітньої катастрофи, кінця світу.

Катерина живе у власному особливому часі, у світі мрії. Її кохання до людини з іншого некалиновського світу свідчить про прагнення до нового життя. Любов Катерини схожа на її бажання підняти руки й полетіти, це прояв волелюбної натури, яка ввібрала в себе світло народної поезії, не дарма у неї «от лица-то как-будто светится». Поетичне зерно п'єси – пісня Кулігіна, із якої починається цей твір, пісня про самотній дуб-красень. Сюжет пісні перегукується з долею героїні, з її людською безпритульністю. А головне – цей своєрідний епіграф до п'єси виносить її конфлікти і характери на загальнонародний пісенний простір.

З епізациєю хронотопу у п'єсі «Гроза» пов'язані і передісторії героїв, яким драматург приділяє пильну увагу. Розповідь Бориса у третій яві першої дії про історію його родини, про московське життя, про смерть батьків від холери пов'язана з оповідальними принципами зображення дійсності, які притаманні скоріше епосу, ніж драмі. Ще більшою мірою оповідальний елемент притаманний розповіді Катерини про її дитинство та юність, про життя у батьківському домі. Ці передісторії героїв і

виходи у майбутнє (Бориса відсилають у Сибір на три роки) надають твору особливу часову глибину.

О. М. Островський став предтечею А. П. Чехова, використовуючи такий прийом епізації драми як введення позасценічних персонажів. При цьому нелокалізований час і нелокалізований простір п'єси сприяють тому, що так звані «позасценічні персонажі» органічно включаються у безпосередню дію. Найважливіші з таких персонажів у «Грозі» – залякана дружина Дикого, міський голова, якому робітники скаржаться на Дикого. Кудряш жалкує, що дочки Дикого ще підлітки і їх не можна спокусити, щоб помститися батькові. Це й бабуся Бориса Анфіса Михайлівна, яку пам'ятають у Калинові і яка залишила заповіт онукам, але з умовою, це й сестра Бориса, яка навчалася у пансіоні, його батьки За влучним зауваженням Л. М. Лотман, у «Грозі» визначилася головна тенденція творчості драматурга: «поєднання етичної проблематики й історичного підходу до зображуваного, що визначає єдність драматичного конфлікту <...> та епічного характеру оповідання» [5, с. 108].

Розглядаючи п'єси О. М. Островського у літературно-театральному процесі, зазвичай підкреслюють, що від «Безприданниці» (1878) йде прямий шлях до театральності, сценічності, літературної манери чеховських п'єс. Уже давно помічено, що безприданницю невинно звать Ларисою (що в перекладі з грецької означає «чайка» – волелюбний, білокрилий птах). Через сімнадцять років з'явиться «Чайка» (1895) А. П. Чехова, де героїня назве себе чайкою, птахом, випадково підстріленим нудьгуючим мисливцем. У прізвищі героїні А. П. Чехова Ніни Зарічної відчувається зв'язок із її духовною сестрою Ларисою Огудаловою. Лариса жила над могутньою вільною рікою, Волга мала велике значення у її житті, за ріку вона поїхала з Паратовим, ще раз помилившись у своєму обранцеві.

«Отчего люди не летают», – нудьгувала у «Грозі» Катерина, Лариса – чайка теж прагнула злетіти на крилах кохання, але була знищена. Із чайкою, вбитою байдужою рукою, порівнює себе Ніна Зарічна. Так у творах російських драматургів виникав образ вільного птаха, що піднявся над прозою побуту на крилах любові і творчості, але байдуже загубленого. Мотив люди-птахи, мотив перелітних птахів, мотив польоту – один із найважливіших і у п'єсі

А. П. Чехова «Три сестри». Цей мотив породжений епічним російським простором і пов'язаний із народною творчістю.

Доля Ніни Зарічної виглядає як варіант долі Лариси Огудалової: зіткнення юної артистичної натури з брутальним і жорстоким світом, руйнування наївних уявлень про щастя, про мистецтво, загибель любові. Однак за зовнішньою подібністю криється і глибока відмінність, насамперед у побудові драматургічних конфліктів. У творі А. П. Чехова «Чайка» конфлікт епізований, безособистісний, відбиваючий загальний епохальний настрій глибокого незадоволення життям, тут немає конкретних винних у чужих стражданнях і символіка п'єси А. П. Чехова має більш універсальний характер, символічний образ чайки, пов'язаний не тільки з центральною героїнею, а й із долями усіх діючих осіб.

У характеристиці п'єси «Чайка», яку А. П. Чехов дав у листі до А. С. Суворіна 21 жовтня 1895 року, є слова «пейзаж (вид на озеро...)». Пейзаж у драмі – річ майже неможлива, не випадково автор підкреслює цю деталь. «Чарівне озеро» у «Чайці» як образ Волги у п'єсах О. М. Островського – основа всієї образно-символічної атмосфери. Разом із озером виникає і образ чайки. У першій дії Ніна говорить Трепльову: «меня тянет сюда к озеру, как чайку», а у фіналі вона знову приходить до озера і порівнює себе з чайкою, але вже загубленою; в останній дії на озері розігралася гроза.

Характеристика А. П. Чехова – «вид на озеро» – майже цитата з авторської ремарки О. М. Островського до першої дії «Безприданниці» – «вид на Волгу». Великий простір – необхідна умова для розгортання – «п'єс життя» О. М. Островського. Передуючи А. П. Чехову, п'єси якого і критики, і сам автор називали романами й повістями, О. М. Островський почав вносити у драму епічні принципи зображення життя. У сувору конструкцію драми увійшли оповідальні прийоми, які дозволяють повільний рух років і повертання назад, і прориви вперед, і опис біографій, і розповідь про події, що відбуваються поза сценою, і пейзаж, і багато іншого.

В О. М. Островського немає жодної п'єси, де б сюжет не був розімкнений або гомомом натовпу, або шумом гуляння. Присвячені приватному життю людей, п'єси О. М. Островського,

як правило, вбирають у свою орбіту всі соціальні прошарки міста, у якому відбувається дія, вбирають у себе дух епохи. У таких п'єсах, як «Гроза», «Ліс», «Безприданниця» О. М. Островський поєднує драматичну структуру з багатоголоссям роману.

Таким чином, у п'єсах О. М. Островського формуються багаточисельні риси поетики епізованої драматичної форми, які складаються у цілісну систему у творчості А. П. Чехова. Передуючи А. П. Чехову, О. М. Островський стверджував, що «інтрига то є неправда» і що взагалі «фабула у драматургічному творі річ неважлива». «Багато умовних правил зникло, – зауважує він, – зникнуть і ще деякі. Зараз драматичний твір є ніщо інше, як драматизоване життя» [6, с. 460]. Звичайність діючих осіб, відтворення буденного життя, змішання жанрів, поєднання комічного і трагічного («Гроза»), відмова від центрального героя («Свої люди – сочтёмся!»), розосередженість дії на слабо пов'язані між собою епізоди («Гроза», «Безприданниця»), перенесення подій за сцену і навіть за межі п'єси («Гроза», «Безприданниця») – такими є особливості поетики епізованої драми другої половини XIX ст., і склалися вони не «раптом», а вироблялися зусиллями не одного покоління діячів театру.

1. Чирков А. С. Эпическая драма: Проблемы теории и поэтики. – К. : Вища школа, 1989. – 160 с.

2. Островский А. Н. Гроза // Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. – Т. 2. – М. : Искусство, 1974. – С. 209-267.

3. Теплинский М. В. Пьесы жизни. – К. : Радянська школа, 1991. – 207 с.

4. Хализев В. Е. Драма как род литературы. – М. : Издательство Московского университета, 1986. – 260 с.

5. Лотман Л. М. А. Н. Островский и литературное движение 1850 – 1860-х годов // А. Н. Островский и литературно-театральное движение XIX – XX веков / Отв. ред. Н. И. Пруцков. – Л. : Наука, 1974. – 278 с. – С. 83-110.

6. Островский А. Н. Полное собрание сочинений: В 12 т. – Т. 10. – М. : Искусство, 1977. – 577 с.





